

O REALISMO DOMÉSTICO DE MARIA JOSÉ DUPRÉ*

BIANCA RIBEIRO

Universidade de São Paulo

Resumo

O objetivo deste artigo é a análise de dois romances de Maria José Dupré, escritora da década de 1940. Em *Éramos seis* e *Gina*, procuramos articular o contexto social da época à forma das narrativas, preenchendo lacunas deixadas pela crítica nacional, ciosa dos grandes nomes do panteão modernista – o que não constitui propriamente um problema, mas por vezes deixa passar aspectos da relação entre literatura e sociedade que somente os escritores ditos “medianos” são capazes de revelar.

Abstract

*The aim of our essay is the analysis of two novels by Maria José Dupré, a 1940's Brazilian writer. In *Éramos seis* and *Gina*, we try to articulate the social context of the time to the formal aspects of the narrative, filling up spaces that were left by the Brazilian literary critics, always worried about the great modernist writers – not that this constitutes itself a problem, but sometimes leaves untouched aspects of the relation between literature and society that only the average writers are able to reveal.*

Palavras-chave

Maria José Dupré; São Paulo; modernidade; literatura e sociedade; anos 40.

Keywords

Maria José Dupré; São Paulo; modernity; literature and society; 1940's.

* Este artigo é uma adaptação do capítulo sobre Maria José Dupré de minha dissertação de Mestrado, defendida em 2008, pela área de Literatura Brasileira do DLCV-FFLCH-USP, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes.

No dia em que vende a casa da Avenida Angélica onde morou por muitos anos, para com o dinheiro ajudar Julinho, seu filho comerciante, a dona de casa Lola olha, pela última vez, para o seu lar:

Depois que Carlos se fechou no quarto, fui então dizer adeus à casa. Reparei que quase todos os trincos estavam quebrados e muitas janelas sem vidraças. A pintura também estava descascada; sentei-me num caixão cheio de livros e recapitulei toda a minha vida. Olhei tudo: ali havíamos passado horas e horas todas as noites depois do jantar. Cada um contava o que tinha feito; ali conversávamos, e fazíamos nossos planos. Havia tanto de nós mesmos naquela sala; parece que um pedacinho de cada um ficava enterrado entre aquelas paredes. Passei as mãos por elas, mansamente. Por que ser sentimental?¹

Esse trecho de *Éramos seis*, publicado em 1943, consubstancia, no momento da lembrança da personagem-narradora, a casa e seus habitantes. Por um momento, os dois são uma coisa só, e as paredes *falam* sobre quem ali viveu; como mortos sepultados na terra, seus moradores estão enterrados dentro delas, e só a evocação é capaz de os fazer reviver. O olhar de Lola é marcado pela ruína. Ao perceber os trincos e pintura desgastados, ela já está se distanciando do espaço com o qual possuía tanta intimidade, pois normalmente não reparamos nos detalhes externos das coisas com as quais convivemos, marcadas pelo nosso uso. Esse afastamento permite que ela note os sinais do tempo, a aproximação da morte; não é à toa que ela se senta num *caixão*, e não num caixote, e evoca a imagem dos pedaços de cada um contidos nas paredes. A casa custou sacrifícios enormes, e quem a descreve é uma mulher pequeno-burguesa, interiorana, que pagou as suas últimas prestações fazendo doces por encomenda, ofício aprendido com sua mãe, pois enviuvou cedo, com quatro filhos para criar. Esse é o momento da derrota dela e de Júlio,

¹ Maria José Dupré, *Éramos seis*, São Paulo, Ática, 1987, p. 179.

seu marido, pois a perda da casa significa uma ascensão social malograda: não é mais possível morar na Av. Angélica, localização “fina”,² próxima dos parentes ricos, como a tia Emília, a quem devem tantos favores. Hoje, o trecho da avenida no qual o romance foi provavelmente ambientado ainda possui uma e outra casa antiga, com jardim na frente, frontão de arcada circular e portão baixo; mas elas são, agora, estabelecimentos comerciais. O Elevado Costa e Silva esconde a beleza que a Praça Marechal Deodoro provavelmente um dia teve, e nas lojas de móveis antigos da Avenida São João é possível ver armários e espelhos velhos cheios de marcas e lembranças da imagem de quem um dia neles se mirou, e provavelmente já morreu.

O trecho também evoca os planos feitos em família, num tempo em que o grupo familiar acreditava poder prosperar como núcleo fechado frente às forças dissolventes da cidade,³ que tende a isolar os indivíduos. Mas sabemos que a vitória, no romance, cabe à última: a família aos poucos se desfaz, numa derrocada que começa com a viuvez de Lola e termina com a partida de Julinho para o Rio de Janeiro, em busca de um futuro melhor, como empregado do mesmo patrão de seu pai, além do casamento de Isabel com um homem desquitado e a sentida morte de Carlos. As mãos que tocam as paredes selam também a queda simbólica delas. Lola vai viver o desterro após sair dali. Vai para uma casinha na Barra Funda, onde perde Carlos, e depois para um pequeno e sombrio quarto numa pensão de freiras, próximo a um jardim que traz sutis alegrias à sua velhice. Seus anos de sacrifício como dona de casa, até então raramente percebidos, irrompem com força justamente nessa passagem, que sintetiza o modo de o romance lidar com a memória. É quando o trabalho cessa que as lembranças surgem, como se o sentido das coisas, a percepção mais ampla e profunda do tempo e da vida, fossem abafados pelas mãos grossas e já pintalgadas de velhice da doceira Lola, que não paravam de trabalhar. A sala encerra as vozes, os rostos, as esperanças, assim como o espelho do armário na loja de móveis velhos fala, em voz cifrada, da juventude esperançosa que em frente a ele se arrumou. O espaço doméstico e a luta da pequena burguesia para manter-se, talvez pela primeira vez em nossa literatura,⁴

² Segundo o Sr. Amadeu, “Na minha infância o bairro fino mesmo era a avenida Paulista, avenida Angélica e imediações. Higienópolis nesse tempo ainda não era. Pra esse lado do Brás, Cambuci, Belenzinho, Moóca, Pari, aqui tudo era uma pobreza, ruas sem calçadas, casas antigas, bairros pobres, bem pobres”. A infância do Sr. Amadeu se passou nos anos 1920, a mesma época em que é ambientado *Éramos seis*. Note-se a pobreza dos bairros mais periféricos: é no Cambuci que Lola vai morar na continuação do romance de 1943, *Dona Lola*, o que demonstra bem a falência do seu plano de ascensão social. Para o depoimento, ver o livro de Ecléa Bosi, *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994, p. 132.

³ É por isso que, ao perceber a desagregação da família, Lola usa um termo de guerra: “Já não éramos seis, como um ano antes. Dois tinham *desertado!*” [grifo meu] (Dupré, *Éramos seis*, *op. cit.*, p. 115).

⁴ Segundo Luís Bueno, o que marca o romance de 30 é um “gesto de abertura para outros mundos marginalizados de nossa ficção”; isso ocorre principalmente através da investigação geral da vida proletária realizada na época, predominantemente masculina. A personagem feminina mais recorrente do romance de 30 é a da prostituta; uma figura como a Conceição de *O Quinze*, por

adquirem uma profundidade trágica que brota do mais cotidiano, do mais simples: vidraças de janela, pintura descascada.⁵ Em outro trecho, é o abrir e fechar das janelas, na pequena copa onde a família se reunia para as refeições, que vai marcar o ritmo de uma rememoração que lamenta a perda dos filhos, quando só Lola e Carlos moram na casa:

E à noite, quando ele [Carlos] voltou, ficamos nós dois em silêncio, um na frente do outro, na pequena copa que durante anos e anos tinha reunido toda a família à hora do jantar. No verão, um dizia: “Abra as janelas, está fazendo calor!”. E no inverno outro pedia: “Feche a janela, está fazendo frio!”.⁶

Os filhos eram a razão de ser de Lola, que viveu em estado de fusão e harmonia com eles enquanto eram pequenos. Sua vida toda se desenrolou entre as quatro paredes da casa, ao contrário da de Júlio, muito mais ligado à rua, ao mundo dos negócios. Só uma mulher como ela poderia conferir tamanho grau de profundidade aos detalhes da casa; é sua imanência⁷ aprofundada, seu “tom humilde” condizente com sua condição, muito notado pela crítica,⁸ que confere ao romance a pungência e a forte verossimilhança. Esse “olhar míope”⁹ vai ser explorado de

exemplo, é exceção ao fugir da dicotomia namorada-prostituta que marca as obras dessa década. *Éramos seis* não se enquadra nem no romance intimista de uma Lúcia Miguel Pereira, por exemplo, preocupado com os rumos existenciais da mulher no fim da década de 1930 (uma mulher que ousava rejeitar, como no romance *Em surdina*, a obrigação do casamento e assumia sua solteirice enfrentando a pressão familiar), nem na preocupação regional dessa mesma época; é antes uma investigação da vida e do trabalho da dona de casa, algo inédito até então. Ver, sobre o romance de 30, Rachel de Queiroz e Lúcia Miguel Pereira, o livro de Luís Bueno, *Uma história do romance de 30*, São Paulo, Edusp, Editora Unicamp, 2006, p. 283.

⁵ Creio que é nesse sentido que Otto Maria Carpeaux diz que “com impaciência estou esperando que um crítico da novíssima geração dedique trabalho de análise estilística às imagens da vida doméstica nos romances da Sra. Leandro Dupré”. Ver o ensaio “O crítico Augusto Meyer”, em Otto Maria Carpeaux, *Ensaaios reunidos 1942-1978*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1999, v. 1, p. 852.

⁶ Dupré, *Éramos seis*, op. cit., p. 169.

⁷ Para Simone de Beauvoir, “o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro. [...] O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como o essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial”. Essa “inessencialidade” constitui a imanência, ou seja, a vida feminina limitada por seu caráter não autônomo (ver Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, trad. Sérgio Milliet, São Paulo, Círculo do Livro, s. d., p. 27).

⁸ Enquanto Valdemar Cavalcanti nota que não há “nada de grandioso na estrutura de seu romance; nada de excepcional na fisionomia de seus personagens; nada de enfático na narrativa, feita em primeira pessoa”, Oliveira Neto assinala que *Éramos seis* “nada tem de profundo. É banal como a vida cotidiana”, mas “nunca se torna monótono porque possui o calor da vida e a vida sempre interessa profundamente”. A maioria dos críticos percebe sempre a adequação entre o tom da narradora e o material narrado. Para uma pequena seleta de trechos críticos sobre o romance, ver as páginas finais de Maria José Dupré, *Dona Lola*, São Paulo, Brasiliense, 1949.

⁹ O termo é de Gilda de Mello e Souza, e aparece no ensaio “O vertiginoso relance”, sobre *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector (ver Gilda de Mello e Souza, *Exercícios de leitura*, São Paulo, Duas Cidades, 1980, p. 79).

forma diversa em uma escritora como Clarice Lispector, que no mesmo ano da publicação de *Éramos seis* estreia com *Perto do coração selvagem*, e vai fazer mais adiante reflexões profundas que partem do método de uma dona de casa para matar baratas, por exemplo.

“Por que ser sentimental?” O tom de forte saudosismo, que marca o ponto de origem da narrativa, iniciada a partir da Lola exilada na pensão de freiras e que, num passeio pela avenida, vê da rua a casa antiga e nela penetra com os olhos da imaginação e da lembrança, se relaciona não só à velhice, mas a uma nostalgia já contida na jovem Lola do passado, a que é rememorada e atua na maior parte do romance. Além desses dois tempos, na narrativa das lembranças dois espaços se articulam: o da São Paulo dos anos 1920, que crescia intensamente em meio aos bombardeios de 1924 e à Revolução Constitucionalista, e Itapetininga, a província natal de Lola e sua família, que de tempos em tempos lhe envia doces, além das visitas recíprocas. Os doces, por sua vez, são a nostalgia materializada. Feitos em grandes tachos, em porções generosas, tradicionais, remetem ao Brasil pré-industrial. É por meio da contagem dos tijolos de doce que são enviados a São Paulo que Lola vai tomando consciência clara da diminuição de sua família, até que, no desfecho do romance, ela recebe um pacote com apenas *um* pedaço de cada doce. *Éramos seis*: o saudosismo já está colocado na forma verbal do título. Em Itapetininga, todos se conhecem e a rede de parentesco é ampla; na capital, a família nuclear numerosa, meio-termo entre a grande família provinciana e a família urbana de classe média, com no máximo três filhos, se forma e se desmembra aos poucos, dando a dimensão de sua fragilidade. A cidade é ameaçadora, e uma noite faz desaparecer Alfredo, o filho mais rebelde, que fugiu de casa porque apanhou do pai, fazendo Júlio e Lola passarem a noite em claro. Nas praças, para o desgosto de Lola, passeiam homens “absurdamente” desquitados, entre os quais o futuro noivo de Isabel, Felício. Não será possível a Lola, como foi possível para sua mãe, viver perto dos filhos durante toda a vida, encontrá-los na vizinhança, contar com sua ajuda. Na Av. Angélica, os vizinhos são anônimos, com exceção da dona Genu, figura inconformada com as diferenças sociais – o que vai levar os filhos de Lola a chamarem-na de “comunista” – e resquício de um tempo de sociabilidade mais ampla. Com o tempo, o anonimato da grande cidade ganha proporções enormes; a Lola já velha, ao andar pelo quarteirão da antiga casa, observa prédios novos que foram construídos ali. Os monstros de concreto sepultam e abafam, com sua sombra, a memória.

A dificuldade para manter-se em Higienópolis relaciona-se, também, com a condição de *primos pobres* de Lola e Júlio, principalmente de Lola. Quando vão ao casamento de uma das filhas da chique tia Emília, as botinas de Júlio rincham, a maquiagem de Lola derrete, as barbatanas do espartilho torturam sua corpulência maternal. Para eles, é o ambiente pequeno-burguês, com meia e chinelo, roupão, jornal e tricô, a verdadeira delícia do estar à vontade. O romance não deixa de ser a história da luta para a manutenção desse ambiente, esforço que fracassa: no Brasil, ele parece não se constituir com a mesma estabilidade

dos países centrais;¹⁰ num romance como *Os Buddenbrooks*, o mal irrompe de forças internas da própria família, desagregando-a através da doença; por mais que a ação fale de uma transição histórica, o cotidiano doméstico em si nunca é ameaçado de fora, mas degenerado por dentro; a mesma inviolabilidade do lar burguês vai participar dos tormentos de Emma Bovary, e o *Une vie*, de Maupassant, citado por Monteiro Lobato em seu prefácio sobre *Éramos seis*,¹¹ embora fale também de uma derrocada social – a nobre Jeanne vai morar numa casinha burguesa por causa das imprudências de seu filho *bon vivant* – é um romance centrado na investigação da psicologia feminina, na realização da mulher insatisfeita através da maternidade, no tédio e nos enganos do casamento. Mesmo contando com a possibilidade dos empréstimos de tia Emília – afinal, vêm dela muitas das encomendas de doces que ajudam Lola a pagar a casa – a situação social não se sustenta. Os sonhos de Carlos, que queria cursar medicina, fracassam. Ele vira bancário e morre, como o pai, de uma úlcera no estômago, como se não tivesse conseguido resistir à frustração e às pressões da vida urbana. Isabel se forma professora, pela Escola Normal, graças a grandes sacrifícios da família; mas escolhe trabalhar como secretária, isso só até o casamento (em *Dona Lola*, temos a continuação de sua história, como veremos adiante); Alfredo, sempre tão atraído pelo mar e pela liberdade, deixa o serviço de mecânico, envolve-se com o comunismo, é perseguido pela polícia (na única alusão, bastante velada, ao Estado Novo, na narrativa) e foge, num navio, para os Estados Unidos.

Lutando para não cair na situação proletária e, ao mesmo tempo, almejando alcançar uma estabilidade plena (materializada geralmente na posse de um imóvel) que esconjure a ameaça do rebaixamento social, a classe média que surge no romance justifica seu sacrifício através do moralismo cristão de Lola que, como mulher, põe tudo e todos antes e acima dela mesma, vivendo devotada à família; de outra forma, esse equilíbrio delicado da pequena burguesia também surge no rancor de classe de Júlio, que sempre reclama do egoísmo de tia Emília e dos ricos em geral, todos maus pagadores, segundo ele. Embora por vezes sustente o tipo do “pai soturno”, com mulher submissa e filhos aterrados, impondo sua tirania por qualquer motivo e chegando bêbado em casa, Júlio é, como Carlos, um homem consumido pelo trabalho; diferentemente do filho, é incapaz de se realizar no ambiente doméstico, chegando em casa de madrugada, com os bolsos cheios

¹⁰ Embora trate de uma outra classe social, *Os Corumbas*, de Amando Fontes, narra também um fracasso familiar: unida no sertão, a família sergipana vive em Aracaju sua derrocada. As filhas operárias caem na prostituição, os filhos homens somem pelo mundo. De forma e em graus diferentes, é a mesma instabilidade que está presente em *Éramos seis* (ver Amando Fontes. *Dois romances: Os Corumbas e Rua do Siriri*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1961).

¹¹ “Espécie de UNE VIE, de Maupassant – mas que encanto de livro! Que riqueza de vitaminas! Não chega a ser um romance. É um borrão, um croquis, um esboço de romance, feito ao galope da inspiração, para depois ser aperfeiçoado, descascado, despeliculado, repolido até ficar nacarino e beribérico – mas a autora, em vez disso, mandou-o ao prelo tal qual lhe saiu. Não teve paciência para estragá-lo, nem deixou que nenhum abelhudo o estragasse” (ver Monteiro Lobato. “Prefácio”, em Maria José Dupré, *Éramos seis*, São Paulo, Saraiva, 1966, p. 10).

de notas de bebidas que pagou para os amigos. Como uma camisa de força, a família o prende, o constrange; isso não acontece com Lola, que se realiza nos filhos¹² – e o desgaste dela ocorre de outra forma. A perda da família é a razão de ser da narrativa, que pode ser lida como uma longa queixa. Essa mulher mansa, traço no qual a crítica viu uma virtude,¹³ está, também, reclamando a seu modo, ao não omitir os sofrimentos pelos quais passou. Fica implícita, no livro, sua dor em relação à ingratidão de Isabel, ao abandono de Alfredo, às grosserias de Júlio.

O potencial folhetinesco da trama não é novidade;¹⁴ adaptado para telenovelas diversas vezes,¹⁵ a última versão televisiva do romance foi ao ar pelo Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), nos idos de 1994. Nela, uma Irene Ravache de olhos meigos e vestidos recatados contracenava, na mesa de refeições da família, com um aterrorizante e mal-humorado Júlio, interpretado por Othon Bastos, tudo isso no horário das seis, enquanto as espectadoras saudosas preparavam o jantar, entre uma e outra olhadela em direção à TV. É que, por sob os recortes de memória da trama, que são espantosamente lineares (no que alguns podem ver uma falha de verossimilhança) e de fácil leitura – Lola recorda com sequência cronológica clara, nomeando os anos com fatos significativos da família, como formaturas e casamentos –, está um tema folhetinesco de grande apelo: o da “desgraça pouca é bobagem”,¹⁶ que, além de entreter com a sequência sem fim de tristezas, ameniza

¹² Aqui, a comparação já mencionada de *Éramos seis* com *Une vie*, feita por Lobato, é certa: assim como Lola, Jeanne, a protagonista do romance, é submissa, sofre com o egoísmo e a mesquinhez do marido, vive em prol do filho e, mulher do campo, sente-se perdida em meio à cidade. O episódio em que ela, arruinada pelo filho, se despede da casa onde sempre viveu, lembra bastante a cena de Lola despedindo-se de sua casa (ver Guy de Maupassant, *Une vie*, Paris, Librio, 2005, p. 164).

¹³ O crítico sueco Thorsten Nunstedt refere-se a “Dona Lola, cuja imagem se grava em nossa memória, como o protótipo de milhões de mães, que lutaram, choraram, trabalharam e sofreram até morrer para o bem do lar e da família. Por isso se pode dizer com razão que *Vi Sex* é um romance épico das mães altruístas, um livro do lar e do amor”. Para Roberto Lyra, “ela é tudo, porque é mãe pobre, extenuada e resignada” (ver a já citada seleta crítica em Dupré, *Dona Lola*, São Paulo, Brasiliense, 1949).

¹⁴ Ao ser perguntada sobre o que causou emoção num livro lido ultimamente, uma das operárias entrevistadas por Ecléa Bosi (*op. cit.*) responde: “*Éramos seis*: era uma família, quatro filhos, o pai e a mãe. O pai morreu, o mais novo deu para ladrão, a mãe ficava desesperada. Era uma história triste. Era uma história que aconteceu mesmo, uma história comum, por isso gostei” [grifo meu]. Note-se o apelo interclassista do fracasso social contido no romance, uma das razões de seu sucesso – tanto a classe média como a classe operária passam pelas dificuldades vividas por Lola, de forma e em intensidades diversas (ver Ecléa Bosi, *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*, Petrópolis, Vozes, 1973, p. 113).

¹⁵ *Éramos seis* é a novela mais regravada da TV brasileira nos últimos cinquenta anos. Entre suas adaptações, podemos mencionar a de 1958, na TV Tupi, a de 1967, na Record, outra de 1977, na Tupi, e a de 1994, pelo SBT.

¹⁶ Para Marlyse Meyer, o sucesso do folhetim na América Latina, especialmente sob o gênero “desgraça pouca é bobagem”, bastante presente em um autor como Pérez Escrich, relaciona-se ao fato de que ele “tematizava sub-condições de vida e exacerbadas relações pessoais e familiares. Desenvolvia um paroxismo de situações e sentimentos mal e mal canalizados por uma mensagem conservadora que se desejava conciliadora mas não apagava totalmente seu valor de denúncia e cultivava uma forma de sobressalto narrativo a mimetizar o sobressalto do vivido, amenizando-o

a dor de nossas desgraças reais e cria a figura do herói martirizado, um exemplo socialmente conveniente a ser seguido, além de cair como uma luva à trajetória social da maioria dos brasileiros, pobres ou remediados. Assim, junto a uma forma linear, que possibilita inclusive a “quebra” e o suspense entre os episódios (daí o sucesso das adaptações para telenovela), está o tema folhetinesco “atenuado”, mesclado ao ponto de vista inovador da narradora. O próprio nome de Lola – Eleonora – veio de um “romance empolgante”, como ela diz, um folhetim lido por sua mãe (quem sabe da autoria do espanhol Pérez Escrich?). Ao contrário da apagada Lola, a moça do romance seria uma exuberante espanhola, que Lola imagina ao ver cartazes coloridos na rua. O toque folhetinesco, além de discreto, é impressionante, pois, ao não descambar nos exageros do gênero, torna-se extremamente verossímil. Temos, assim, uma espécie de híbrido bem sucedido entre o romance e o folhetim, sem deixar de lado o melodrama, como veremos adiante; em sua publicação pela Brasiliense (sempre em edições sucessivas, mostrando o sucesso da escritora na época), os romances de Dupré apresentavam capas com desenhos dramáticos, bastante folhetinescos; a capa de *A casa do ódio*, na segunda edição, de 1951, é toda em tons de preto, roxo e amarelo, com uma casinha ao centro, cercada por montanhas e árvores fantasmais, que parecem ameaçá-la; as cercas e o portão estão tortos, as janelas parecem quebradas, sugerindo abandono, desunião e derrocada; a capa de *Dona Lola* (em sua primeira edição, de 1949), assinada pelo mesmo artista, o Lewy, mostra uma mulher sentada à sombra, no interior de uma casa, observando pela janela crianças que brincam de ciranda em torno de uma árvore; seu olhar transmite a nostalgia e a sensação de tempo perdido da protagonista da obra; na capa de *Os Rodriguez*, o tom dramático de Lewy dá lugar a um interior burguês com lareira e retrato na parede, da autoria de Dorca.

Essa forma literária um tanto convencional parece ter agradado bastante Monteiro Lobato, que, num prefácio pago¹⁷ a *Éramos seis*, elogia em Dupré sua escrita próxima da fala, ignorando (ou desprezando), em plenos anos 1940, as conquistas de 1922 e o romance de 1930, como se a escritora inaugurasse uma nova linguagem em meio a um contexto de beletristas reincidentes, o que talvez fosse verdade para o panorama de escritores médios da época; mas Lobato, nesse caso, generaliza sem meios-terms. Mesmo assim, o autor de *Cidades mortas* enfatiza com acerto o caráter envolvente do romance (sem nunca tocar no termo “folhetim”), elogia o tom da fala de Lola e intui o novo olhar que ela contém: a obra, para ele, tem pitadas de gênio, intenso realismo e “ligeiros ‘close-ups’ da cor, do sabor e dos cheiros ambientes, pegados ainda vivinhos”.¹⁸

pela magia da ficção”. Além disso, a crítica dá a chave para entendermos a grande influência do folhetim em nossa literatura: “Brasileiro estômago de avestruz. Tudo é indistintamente consumido sob a etiqueta ‘melhores autores franceses’. É tudo novidade de Paris e, como tal, uniforme padrão de qualidade. ‘Altos e baixos’ de lá ficam erodidos ao atravessar os mares, dão aqui um igual que, devidamente absorvido, também levará à constituição de um outro que é nosso” (ver Marlyse Neyer, *Folhetim: uma história*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 382-3).

¹⁷ O prefácio da obra foi pago por Leandro Dupré. Ver a autobiografia de Maria José Dupré, *Os caminhos*, São Paulo, Ática, 1978.

¹⁸ Monteiro Lobato, “Prefácio”, *op. cit.*

O esquecimento sofrido por Lola, depois de velha, no quartinho da pensão, é a solidão de tantos velhos que trabalharam e, como coisas, “não servem mais”. Tudo, no romance, se aproveita da despreensão da autora para se enraizar no real, sem perder a atualidade, pois fala de uma estabilidade burguesa que fracassa ao tentar se constituir. De fato, o que se estabelece como padrão de vida e habitação para a maioria das pessoas, no Brasil, está bem longe da privacidade, da segurança e do conforto da casa na Avenida Angélica. O sacrifício familiar, engolido pelo ritmo diverso da sociedade ao redor, também se relaciona a um modelo de sociabilidade privada que não é mais possível; no meio urbano, o modo de vida da família patriarcal entra em colapso. Num autor como Nelson Rodrigues, ele mesmo marcado pela transição da vasta parentela à família nuclear,¹⁹ essa crise toma proporções folhetinescas e trágicas. Seus personagens agem através de um código moral que não possui mais o respaldo social de antes, obcecados pela pureza, pela virgindade, e isso amplifica suas ações até o patético; basta pensar nas mortes e desejos incestuosos de obras como o romance *O casamento* ou então o drama *Álbum de família*, de 1946; nessas obras, a família implode, como se os incestos cometidos no mundo patriarcal (os casamentos consanguíneos, por exemplo) irrompessem no seio da família nuclear, pondo a nu a perversão sobre a qual se baseia a formação da família no Brasil, ligada, como sabemos, à concentração da propriedade em mãos de muito poucos. O ponto de vista nostálgico, conservador, é por vezes capaz de perceber com maior nitidez o impacto das mudanças históricas no plano individual e social do que o progressista; daí que o problema de Dupré é o de uma “intuição artística que se torna mais forte que as convicções conscientes do artista”,²⁰ e isso parece se aplicar também ao autor de *Vestido de noiva*: nele a não consideração da situação histórica, a ênfase na individualidade dos personagens, é o que permite a irrupção da tragédia; mas essa nos atinge e emociona justamente por tratar (não somente) da história, de algo comum a todos, de forma mediada; ela revela mudanças na estrutura da família brasileira, e não só no interior psicológico, supostamente isolado, das figuras.²¹

O olhar nostálgico de Lola, limitado à doença das crianças, ao tricô, à arrumação da casa, desenha, através do pouco que vê, um movimento de desaparecimento gradual de toda uma forma de viver, mais lenta, com vizinhas trocando bolos recém-assados por entre os muros, o que certamente ainda existe nos subúrbios e

¹⁹ Ver Ruy Castro, *O anjo pornográfico*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

²⁰ Ver o ensaio “O segredo de Balzac” in Otto Maria Carpeaux, *Ensaio reunidos 1946-1971*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2005, v. 2, p. 109.

²¹ Baseio-me aqui nas observações que Eric Auerbach formula sobre o drama clássico francês em “O santarrão”. No drama de Racine, por exemplo, a “pureza” dos sentimentos dos personagens, distante do realismo cotidiano e aparentemente dissociada da política, é, no fundo, política, pois indica uma separação de público e de gênero relacionada a um determinado momento histórico – o absolutismo. Embora não encontre paralelo social com o drama de Nelson Rodrigues, o capítulo nos ensina que mesmo a arte mais aparentemente isolada de seu meio social traz, dentro de si, a história sedimentada, como diria Adorno (ver Erich Auerbach, *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, São Paulo, Perspectiva, 2001).

periferias, mas desapareceu da Av. Angélica. Seu “realismo doméstico”, lento, gradual e minucioso, apreende por contraste o movimento da história e, de forma ambivalente, prega a resignação ao mesmo tempo em que registra as queixas, como já mencionamos. Era hábito de Dupré pôr dedicatórias em seus romances; *Os Rodriguez*, por exemplo, é dedicado a membros de nossa família real, o que faz pensar não só numa romancista entre o campo e a cidade, mas entre dois séculos. *Éramos seis* é dedicado por sua vez às mulheres que trabalham, empenhado em mostrar o valor do trabalho feminino, menos visível que o masculino por não ser remunerado e se confundir, na ideologia dominante da época,²² com a própria essência da mulher. Nesse sentido, é uma homenagem não somente às donas de casa, mas ainda às doceiras, cozinheiras, às mulheres que sustentam a família com o obscuro esforço de suas mãos: comida para encomendas, artesanato, porcelanas com flores, caixinhas, panos de prato, roupas de tricô, todas essas coisas que encontramos nos mercados e bingos de subúrbio. Em meio à cidade do “progresso assustador”, como diz Lola, com automóveis aparecendo por todos os lados, é o trabalho das mãos que sabem o ponto das claras em neve, que costuram o pano e fazem o crochê, que se refugiam dentro de casa, trabalho sacrificado mas cheio do olhar de quem o fez, diverso do serviço alienado nas linhas de *telemarketing* atuais. A pintura do prato guarda o movimento das mãos do artista; os doces de Lola possuem o gosto de seu aprendizado em Itapetininga.

A casa é um *lugar social*; é porque pensa que a casa já pertence à família que o chefe de Júlio na loja de tecidos onde ele trabalha (a indústria têxtil foi o carro-chefe da industrialização brasileira, não custa lembrar) vai fazer-lhe a proposta de sociedade, que fracassa porque tia Emília nega o empréstimo necessário. O “capital social”²³ dos parentes pobres não funciona aqui; a família nuclear, no seu início de autonomização, se vê desamparada pela parentela; talvez, se o empréstimo tivesse acontecido, os Lemos tivessem prosperado, como acontece mais tarde a Julinho, que o faz, no entanto, *ao preço da casa*: a perda do lugar social de toda a família vai garantir a ascensão isolada de um único membro, e todos os outros permanecem na mesma classe (ou decaem sutilmente) e Lola fica abandonada à caridade das freiras. Ela sonhava com os bules de prata da rica tia Emília: nos sonhos, eles criam pernas e correm, fogem da prima pobretona que acredita na ideologia do esforço pessoal deformada por uma moralidade que associa a pobreza ao

²² Segundo Susan K. Besse, “Salientava-se que somente no casamento a mulher poderia encontrar a verdadeira auto-realização; mas era exatamente no casamento que suas necessidades e ambições pessoais eram subordinadas”. Além disso, ela era vista como a principal responsável pela harmonia do lar e pela criação dos filhos, e caso trabalhasse fora seu serviço não podia entrar em conflito com suas obrigações domésticas; idéias essas muito presentes no poema “Noivas de maio”, de Carolina Maria de Jesus, como veremos adiante (ver Susan S. Besse, *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil*, trad. Lólio Lourenço de Oliveira, São Paulo, Edusp, 1999, p. 87).

²³ O termo é de Sérgio Miceli, muito usado para se referir à parentela pobre das famílias latifundiárias decadentes após a Revolução de 1930 e suas relações sociais, capazes de remediarem sua situação marginal (ver Sérgio Miceli, *Intelectuais à brasileira*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001).

caráter das pessoas. Lola compreende o comunismo de forma equivocada, e, à maneira dos boatos que correriam, muito depois, durante as eleições de 1990, acha um absurdo dividir a casa que conquistou com tanto esforço com gentilha como o genro “biscateiro” de dona Genu, caso o socialismo acontecesse. Trata-se de uma narradora que defende a teoria do “pequeno mundo”, tão cara à classe média, e que costuma vir à tona em situações nas quais a mesma se vê obrigada a dividir locais públicos. Ênfase na segurança, pânico do rebaixamento de classe, moralismo mais filisteu do que realmente cristão: está tudo aí, formando outra viga de sustentação da atualidade do romance.

Os conflitos entre irmãos, dentro de casa, ganham uma ressonância dramática que só o olhar da mãe pode captar. Apesar dos momentos de intensa profundidade trágica, como no exemplo em que a casa, ao falar da vida que se foi, propicia também uma reflexão sobre a morte, Dupré narra o cotidiano doméstico em forma de folhetim; em sua ficção, os acontecimentos exteriores predominam até na interioridade dos personagens, numa espécie de inversão curiosa da tendência esboçada, por exemplo, pelo romance de Virginia Woolf, no qual é a interioridade que toma conta da descrição – e já presente, de forma incipiente, no *Une vie* de Maupassant, preocupado com a psicologia da protagonista. Enquanto os escritores realistas sabiam claramente tudo sobre seus personagens, o escritor moderno perde a segurança objetiva de seus antecessores, e tenta se aproximar da realidade através de variadas impressões subjetivas de diferentes personagens. Para Eric Auerbach, essa atenção intensificada a acontecimentos insignificantes e casuais, típica do romance moderno, valorizando o instante comum do homem comum, indica um processo de equalização econômica e cultural da sociedade, que começa a se tornar visível já no início do século XX. É interessante notar que a atenção à vida cotidiana ocorre, em Dupré, sem a correspondente virada de ponto de vista: sua narração, conciliando a atenção moderna ao detalhe e o modo realista de narrar, permanece presa ao modelo narrativo do século XIX, que só será rompido por Clarice Lispector, mas, mesmo assim, numa perspectiva sempre preocupada com o outro – culminando em *A hora da estrela*, romance que mostra que a ficção moderna, no Brasil, não pode se esquivar do fato de que a uniformização social a que Auerbach faz menção em “A meia marrom”²⁴ aqui não se realizou de forma plena, ou sequer semelhante à que ocorreu nos países centrais.

Assim, discussões sem maior importância e brigas sérias aparecem na forma de diálogos tensos, nos quais a passagem da irmã por trás da cadeira de Alfredo, para pegar água, tem o valor de um gesto teatral, pleno de substância de memória, assim como o abrir e fechar das vidraças da janela evocava todo um ambiente que desapareceu junto com as pessoas que faziam as coisas se movimentarem. A despedida de Alfredo tem uma grandeza dramática capaz de revelar um pouco da intensidade poética de Lola, abafada pela vida que leva. O rosto do filho, visto no quintal por entre os muros de dona Genu, é “pálido com os reflexos do luar”.²⁵

²⁴ Erich Auerbach, *Mimesis*, *op. cit.*

²⁵ Dupré, *Éramos seis*, *op. cit.*, p. 144.

Como acredita que essa é a última vez que vai falar com ele, Lola diz: “senti um silêncio de morte e ouvi só as pancadas fortes do meu coração”. Para se resignar, ela volta para o quarto e vai olhar para a imagem do Cristo de marfim, deixada por Júlio. No momento da morte de Carlos, no hospital, a dor irrompe em promessas de nunca mais beber café para que o filho sobreviva, inserindo no ato mais banal e cotidiano – tomar café – o incomensurável das situações-limite. O ritmo folhetinesco privilegia a ação e é dela, da ação exterior, que brotam as reflexões contidas na obra; a mão que toca a parede, o sentar-se no caixão cheio de livros aparentemente inertes como a mulher velha mas que, ao serem abertos, reconstróem seu próprio mundo, como o poder da fala dos mais velhos. Não há aprofundamento psicológico, pois se trata de uma narradora que, analogamente porém de maneira mais atenuada que os personagens de *Parque industrial*, foi constrangida pelo trabalho; Lola sofre de insônias e nelas ocorre uma espécie de monólogo interior, todo voltado, no entanto, para suas preocupações exteriores, que a oprimem até no momento de descanso. Enquanto ouve o incansável galo de dona Genu cantar, pensa nas contas da casa e em se deve ou não deixar Julinho ir para o Rio de Janeiro. Lola não possui vida interior consistente, e a narrativa elabora isso de forma coerente.

“Construa seu próprio mundo”, aconselha Carlos, fazendo eco aos conselhos da mãe ao conversar com o revolucionário Alfredo, que corre mundo sonhando com a construção de uma igualdade coletiva. Os sonhos de Alfredo se chocam com o pragmatismo de Lola que, enquanto se esfalfa fazendo seus doces, o aconselha a trabalhar e ser esforçado, defendendo a paz da “vida caseira e pacata”, assim como Carlos, que ergue trincheiras em torno de seu “bom sono burguês” e se alista em 1932, retornando da Revolução sem falar de política em nenhum instante. Alfredo, antes de seu envolvimento com os comunistas, vivia do dinheiro da mãe, almofadinha e perfumado; fazia castelos no ar, sonhando com a ascensão social que seu pai fracassou em alcançar, prometendo carros de luxo com choferes negros para Lola. Isabel, a outra filha rebelde, abandona a família e casa-se com Felício sem o consentimento da mãe. Como não podia deixar de ser, esse livro sobre a classe média é também profundamente moralista: aqueles que não dormem o “bom sono burguês” – que é, na verdade, as amargas insônias de Lola e a úlcera galopante de Júlio e Carlos – são egoístas, vaidosos, ingratos, como Alfredo e Isabel. O próprio romance é, ele mesmo, a tentativa de reconstrução desse pequeno mundo, em um equilíbrio formal que ocorre à custa de seu fechamento para a realidade ao redor da família, e tem força porque nele a nostalgia não encobre totalmente o sofrimento. Por mais que os “ingratos” surjam complexos em *Éramos seis*, é em *Dona Lola*, continuação da trama publicada em 1949, que o “narrador providencial”, à maneira do folhetim, vai “fazer justiça” e selar seus destinos: Isabel sofrerá a violência do marido, Felício; Alfredo voltará enlouquecido da guerra, e Lola fracassa em sua última tentativa de unir a família, pedindo para que Julinho arranje um emprego para Alfredo, que foge para sempre. Carlos, o bom filho, está morto. Lola reconhece que ele, entre todos, ao menos não sofre mais.

Uma romancista entre o campo e a cidade

Paulista da região da antiga Estrada de Ferro Sorocabana, a família de Maria José Dupré pertencia ao ramo pobre dos tradicionais e quatrocentões Barros (daí venha, quem sabe, a mania de árvores genealógicas paulistas da tia Emília, de *Éramos seis*, que não cessa nem à beira da morte). No ir e vir da decadência de sua família, a escritora nasce na pobre tapera de uma fazenda recém-adquirida por seu pai no Paraná, onde ele vai plantar café e ser uma espécie de protetor dos caboclos que moram ali por perto, muitos deles foragidos da lei que marcam as mortes realizadas por eles no cabo de suas armas. O “tempo do sertão”, pouco vivido pela pequena Dupré mas bem conhecido através das histórias dos pais, vira uma época mítica para ela, e certamente idealizada pela família, pois, nesse momento, recuperam parte de seu prestígio social perdido, prestando favores para a vizinhança. Grandes leitores, envolvendo no cotidiano personagens e episódios de romances e folhetins,²⁶ o gosto literário de seus pais explica a forma convencional de sua obra: os preferidos da casa eram Camilo e Eça, acompanhando o gosto do tio Damião, personagem de *Dona Lola*. A metáfora da água, importante em sua obra, parece nascer da visão de um tanque de águas escuras e represadas da propriedade da família, no qual eram jogados os antigos instrumentos de suplício dos escravos, isso ainda na época do proprietário anterior daquelas terras; por isso a “água parada” Rosa, narradora de *Luz e sombra*, tida como modelo de conduta e equilíbrio, e o inquieto Alfredo, louco pelo mar, depõem contra o próprio tom moralizador de seus romances e deixam escapar, por entre a riqueza de sugestões das imagens, uma sede de liberdade positivada e subterrânea em seus romances, distante do que o narrador parece apoiar explicitamente. Mas essa liberdade tem sempre um preço alto: ou a loucura, como acontece com Alfredo, ou a derrocada, ou então a “lição” que ensina humildade para os personagens orgulhosos.

Nascida em uma casa com duas criadas negras e muitos irmãos, Dupré foi a filha temporã da família, e essa solidão parece ter propiciado o desenvolvimento de sua imaginação; boa parte de suas narradoras é de mulheres solitárias. Com um quê de desbravamento bandeirante em seu título, a obra autobiográfica *Os caminhos* mostra que a parte mais interessante da obra de Dupré é justamente aquela que se liga à realidade de sua família decadente, situada entre o século XIX e o XX,

²⁶ O folhetim fazia parte da vida cotidiana da família. Dupré conta com saudades sobre as leituras noturnas realizadas em grupo, que lhe causavam sonhos com os personagens de Dumas. Na sua autobiografia, o folhetim também surge como leitura de “gente importante”, corroborando aquilo que Marlyse Meyer diz sobre a mistura que ocorre, aqui no Brasil, entre os escritores europeus de segundo escalão e os grandes nomes do romance da época: “o folhetim que vinha diariamente num dos jornais da capital era de Dumas: chamava-se ‘Vinte Anos Depois’. Meu pai lembrava: ‘O Colar da Rainha’ também fora escrito por ele. [...] Os Lopes de Sorocaba tinham biblioteca com livros do Alexandre. Gente importante, tinham brasão” (ver Dupré, *Os caminhos*, *op. cit.*, p. 76). Em relação à influência da *forma* folhetinesca em sua obra, ela se encontra antes na linearidade da narração dos fatos, sempre clara e fluente, privilegiando a *ação*, do que no “suspense” e no extraordinário folhetinescos, pouco presentes em seus romances.

entre o gosto por procissões e o casamento com um engenheiro de estradas de ferro, elemento propulsor da modernização. A proteção pelo favor também não está ausente; a avó da escritora, calada e seca como sói ser uma matriarca paulista, é sustentada e protegida por tio Chico, o barão de Tatuí, e Maria José, por meio desse parentesco, consegue a transferência como professora primária de uma cidade na qual a única pousada é uma pensão cheia de ratos que a apavoravam; em suas memórias, ao contrário do que acontece em *Éramos seis*, o “capital social” dos parentes pobres funciona, afastando os percevejos e as crianças pobres trazidos por uma decadência que a professora primária, apesar de gargantear coragem, não enfrentou.

A ascendência de Dupré inclui o barão de Tatuí, os Barros; são nomes presentes nas ruas próximas à Av. Angélica de *Éramos seis*, sendo a tal Angélica também uma Barros. Educada em casa, Maria José completa seus estudos na Escola Normal da Praça da República, e exerce o magistério por pouco tempo: o casamento com o engenheiro Leandro Dupré é o que vai garantir sua vida como romancista; aliás, sem o apoio inicial do marido, talvez ela não se tornasse escritora. Ao notar na esposa a boa contadora de histórias, Leandro faz a sugestão de que ela escreva contos e romances, aceita timidamente por Maria José, ainda incerta quanto a seus dotes literários; seu primeiro conto, “Meninas tristes”, que fala justamente da relação entre a província e a cidade grande, sai sob pseudônimo, em 1939, no jornal *O Estado de S. Paulo*. Dupré se insere no contexto da produção intensa de romances que se inicia na década de 1930, na qual um novo público começa a se formar, com gosto mediano,²⁷ longe das pequenas rodas modernistas e sua sofisticação literária. Se agora quem dita as ordens é a oligarquia dissidente, acompanhada pela burguesia industrial, resta à antiga oligarquia latifundiária, à qual Dupré pertence, postos burocráticos no governo e profissões intelectuais; aí residem também os motivos da grande leva de romances da “decadência” nas décadas de 1930 e 1940. Apesar de ligada aos ramos tradicionais, Dupré oscila em seu ponto de vista, por vezes adotando um certo progressismo mal definido no retrato de mulheres contemporâneas e desorientadas de alguns de seus romances. A presença do folhetim em sua obra, por sua vez, fala da formação de um público leitor que toma a literatura de massa da Europa como alta literatura, plasmando formas populares de além-mar a conquistas no campo da linguagem herdadas do modernismo, como o coloquialismo que Lobato aponta no romance.²⁸ Tudo isso forma uma mistura palatável e altamente vendável. Leandro era sócio de Monteiro Lobato na

²⁷ Segundo Sergio Miceli, “O primeiro posto da literatura de ficção – e, nessa categoria, a predominância dos romances de amor, de histórias policiais e de livros de aventuras – deve-se em ampla medida à expansão da parcela de leitores recrutada nas novas camadas médias, que redundou no aumento da demanda por obras de mero entretenimento” (ver Miceli, *Intelectuais à brasileira*, op. cit., p. 155).

²⁸ No prefácio ao romance, encontramos a seguinte passagem: “Ah, se toda a gente escrevesse como fala, a literatura seria uma coisa gostosa como um curau que comi domingo no Tremembé. Esse Manoel de Almeida foi dos pouquíssimos entre nós que escrevia como falava... [...]– Pois a Sra. Dupré é assim, disse Artur, radiante. Talvez esteja nisso o segredo de sua atração” (ver Lobato, “Prefácio”, op. cit., p. 8).

Brasiliense, e isso facilitou muito a publicação dos romances de sua esposa; seu reconhecimento literário vai se dar através de Guilherme de Almeida e Sérgio Milliet, o primeiro um modernista de tendências estéticas mais moderadas. É Leandro quem deixa os contos na casa de Guilherme, é ele quem paga as despesas da publicação, é seu nome que vai para as capas dos livros, como chamariz publicitário;²⁹ Maria José era a escritora “mulher do engenheiro”, e é assim que vai ser apresentada nas tacanhas rodas de nossa burguesia, pouco chegada a autores nacionais.³⁰ Lobato, o grande incentivador do livro como mercadoria e da profissionalização do escritor em nosso meio,³¹ acolhe Dupré, e aí reside outro paradoxo dessa escritora entre dois tempos: ela, que escreve muito, num ritmo de mercado, não o faz, pelo menos no início de sua carreira, como profissional: vemos em sua autobiografia como para ela a literatura era mais fruto de um acaso, uma distração para a esposa do engenheiro, do que uma profissão. A boa contadora de histórias, relacionada ao meio rural, se realiza através das incansáveis rotativas da empresa de Lobato, pioneira na modernização do comércio e publicação de livros no Brasil.

Amiga de Yolanda Penteadó, a quem dedica seu volume autobiográfico, Dupré, no entanto, não comete o fiasco de *Tudo em cor-de-rosa* em *Os caminhos*. Se as lembranças de Yolanda carecem de consistência literária e são um cortejo de gente boa e bonita, entremeado a fotos da autora em todos os cantos do mundo e dando o testemunho de uma vida perfeita que só a mediocridade tem o privilégio de alcançar, as memórias, assim como toda a obra de Dupré, também se ressentem de mediania, mas essa é ao mesmo tempo uma qualidade. Se ela é incapaz de se abalar profundamente com os momentos e questões cruciais da vida – vide o exemplo da morte lenta e dolorosa de tia Augusta, que enche sua casa de cheiro de remédio e é amputada aos poucos, dando ocasião ao alívio indisfarçável de Maria José quando ela morre, sendo rapidamente esquecida –, essa espécie de placidez egoísta de seu olhar apreende com amplidão os ambientes e suas linhas sociais gerais. Escritora intuitiva, como ela mesma reconhecia, sua obra possui um grau baixo de elaboração crítica e consciência de propósitos artísticos, mas as falhas que surgem daí são também significativas. Se a intuição de Dupré se afinava com a pequena burguesia de *Éramos seis* e *Dona Lola*, dando forma a esses mundos de maneira inovadora ao lançar mão do “realismo doméstico”, quando se trata da crônica de

²⁹ Tudo leva a crer que a passagem da assinatura de “Sra. Leandro Dupré” para “Maria José Dupré” foi tardia, ocorrendo após a morte de Leandro Dupré e o fim do grande estouro literário da escritora, durante os anos 1940 e 1950. Assim, as primeiras edições, pela Brasiliense e Saraiva, trazem escrito na capa “Sra. Leandro Dupré”, enquanto as memórias, as edições recentes e os livros de literatura infantil (a série *Cachorrinho Samba*) são assinados com o nome completo.

³⁰ Em *Os caminhos*, Dupré relata suas observações de uma festa grã-fina, onde foi apresentada como escritora: “ouvi muitas pessoas dizerem que nunca tinham lido livro de escritor brasileiro, o meu era o primeiro. Liam os livros franceses, alguns ingleses, mas brasileiros?” (ver Dupré, *Os caminhos*, *op. cit.*, p. 243-4).

³¹ Ver Marisa Lajolo; Regina Zilberman, *A formação da leitura no Brasil*, São Paulo, Ática, 1996, p. 108-9.

costumes da grande burguesia ela derrapa facilmente no moralismo esquemático que não está ausente dessa dupla de romances, mas neles não predomina. Parece que a escritora sentia-se mais confortável dentro do roupão e dos chinelos de Lola do que nos vestidos europeus de Teresa Bernard, a heroína de seu romance de estreia. Essas duas tendências de sua obra vão se encontrar em *Gina*, romance que mistura o realismo folhetinesco bem dosado de *Éramos seis* à pobreza de valores dos romances da “alta”.

Da lama das ruas à glória do lar

Gina (1947) é, entre os romances de Dupré, o único a tratar detidamente do tema da prostituição, que só surgiu de forma episódica, maniqueísta e pouco desenvolvida em suas obras, embora sempre marcando presença na vida das mulheres pobres. A epígrafe inicial do romance, um trecho do Evangelho de Mateus sobre o bom e o mau caminhos, dá o argumento central da obra. Gina, a protagonista, andou pelos dois caminhos – o da prostituição, mau, e o da família, bom, e teve a chance de mudar de lado durante sua vida. E esses dois caminhos estão estreitamente ligados no romance, e a passagem de um a outro ocorre de forma natural, pois Gina, apesar de seu passado, é uma mulher virtuosa, uma escolhida de Deus, grande em sua generosidade.

O romance é organizado em três partes, que dividem as fases de sua vida entre a prostituição e a “vida honesta”. Na primeira parte, acompanhamos sua infância pobre no bairro do Bom Retiro, a prostituição de sua mãe, os sonhos e o trabalho do pai, um italiano que dá aulas de escultura no Liceu de Artes e Ofícios. A vida familiar de Pasquale e Julica, seus pais, é irregular. Julica tem como amante Giacomo, o melhor amigo do marido, e não se importa em esconder isso das filhas; ela chega a fugir com ele e as meninas, que presenciam as brigas violentas entre os dois, mas depois acaba retornando para Pasquale que, 25 anos mais velho que ela, logo morre, após uma internação num hospício, causada pelo abandono que sofreu. Pasquale é um daqueles sofridos artistas anônimos, homem de caráter a quem Gina sempre admirou; com relação a Julica, a filha tem sempre certa desconfiança, pois a mãe prefere Zelinda, filha de seu primeiro casamento. Implicitamente, o narrador censura a “imoralidade” com que Gina teve de conviver desde cedo: além do relacionamento com Giacomo, depois do internamento do marido Julica começa a receber sistematicamente homens em sua casa, para cobrir o orçamento e criar as meninas. Nessa primeira parte do romance a prostituição surge como trabalho paralelo, fonte de renda adicional para algumas mulheres pobres, uma espécie de último recurso antes da queda na miséria. Mas o ponto de vista do narrador é sutilmente moralista em sua onisciência que desvenda as mentiras e artimanhas de Julica, mulher leviana e pouco preocupada com Gina e Zelinda – a última, a irmã de pouca beleza, invejosa e egoísta. Julica não está disposta a se sacrificar realmente por sua família, trabalhando honestamente; é esse o julgamento sutil do narrador, ao desvelar seus segredos e retratá-la como mulher pérfida.

Ao mesmo tempo, na primeira parte, o processo que leva à prostituição é representado como algo independente do caráter da mulher. O trabalho feminino não é levado a sério pelos empregadores, ainda mais quando se trata de moça de

boa aparência. Gina e a irmã conseguem serviço na Companhia Telefônica e ganham muito pouco. Lá, Gina conhece Pascoalina, moça pobre como ela mas que lhe paga sorvetes e chocolates-quentes, pois ganha um “dinheirinho extra”, ou seja, se prostitui para não amargar uma pobreza cheia de privações. Ingênua, Gina acaba sendo demitida da Companhia, pois brincava muito em serviço. E aí começa o seu périplo por vários empregos: vendedora de produtos de beleza, de cabides, de pudins em pó. Em todos esses serviços, é ostensivamente assediada pelos patrões, que perguntam a ela por que uma moça tão bonita insiste em trabalhar por tão pouco dinheiro. É a própria ordem legalizada do trabalho, assim, que a empurra para a prostituição, como se simplesmente sugerisse a Gina uma mudança de ramo, onde todos poderiam lucrar mais; também é interessante observar como ela, filha de imigrante, não se insere no esquema da prosperidade, tão apregoadado pela ideologia do progresso paulistano. O dinheiro começa a faltar, pois ela foge dos assédios e não se fixa nos empregos. Para piorar, a decadência física de Julica traz ainda mais miséria para o quartinho da Rua Livre. Gina se vê entre o despejo, a fome e a venda de seu corpo, que pode trazer conforto para si e sua família. Dona Julica, mesmo na maior pobreza, insiste em manter certo orgulho decadente, falando de sua ascendência tradicional e escravocrata; moralista no discurso, é pragmática nas atitudes, e tem a mentalidade de quem perdeu os privilégios do passado mas não admite, embora tenha se adaptado à ordem urbana. Personagem relativamente plana, nela o passado é apenas pose, mais uma característica de sua maldade falastrona; ele não altera de forma decisiva sua visão da cidade, como ocorre com o saudosismo interiorano da Lola de *Éramos seis*.

É no fim da primeira parte que Gina decide procurar Pascoalina, a do “dinheirinho extra”, que agora mora numa pequena casa com uma criada negra e é sustentada por um homem casado que “não gosta da mulher”. Impressionada com o conforto da amiga, Gina é apresentada a uma cafetina, o dinheiro logo aparece, e sua mãe e irmã, sempre grosseiras com ela, começam a tratá-la como amiga. Gina principia a ter o gosto do tipo de felicidade que o dinheiro pode proporcionar.

A segunda parte do romance é toda dedicada à sua bem sucedida carreira no mundo da prostituição, no qual ela entra com apenas dezessete anos. Jovem e bonita, não encontra dificuldade para viver na fartura, sustentada por homens ricos. Ela é uma “mulher do mundo”, ou seja, uma “mundana”, expressão que, como sabemos, possui pesos bem diferentes para homens e mulheres. Quanto mais Gina ganha dinheiro, maiores são seus gastos. Sua família se transforma num grupo de parasitas insaciáveis. O intuito é mostrar que ela se prostitui por *sacrifício* aos outros, por pura generosidade; e é por isso que será perdoada, pois, em nenhum momento, pensou em si ou em vingança (como a Nana de Zola, por exemplo) ao vender seu corpo.

Se o relato da pobreza e dos caminhos que levam à prostituição é bastante rico e complexo, depois que Gina passa a ter dinheiro parece que o mundo se torna mais suave; há um certo edulcoramento em torno de sua prostituição. Apesar das brigas ocasionais com os amantes, a impressão que temos é a de que ela passa por muito menos humilhações como cortesã de luxo do que como mulher pobre. Pensando melhor, o retrato da situação pode não ser tão inverossímil quanto parece.

É ainda na segunda parte que começa a despontar a ironia contida no romance, da qual provavelmente a autora não estava consciente: a única forma disponível para Gina ascender socialmente, tornando-se uma respeitável mãe de família, é a entrada no mundo da prostituição. É num jantar oferecido por seu amante, um maestro ilustre, que ela conhece Fred, moço de família por quem se apaixona e quase se casa.

O namoro de Gina e Fred reproduz, no interior do romance, o enredo de *A Dama das Camélias*, de Dumas Filho. Mesmo muito apaixonada pelo rapaz, que é de família importante, e tendo a oportunidade de casar-se com ele (a contragosto da família dele, que a despreza), Gina renuncia ao amor de Fred, após uma discussão com o pai dele na qual se faz referência à obra de Dumas. Quando o pai de Fred lhe oferece dinheiro para que ela se afaste de seu filho, Gina se sente humilhada, decidindo-se a abandonar a prostituição e viver como moça pobre novamente. Matricula-se num curso de datilografia, aluga um quarto numa pensão barata e passa os domingos nas praças do centro de São Paulo, entre velhos e mendigos. Ela está purgando o erro de sua ousadia. Gina, que se autodenomina “a flor dos charcos”,³² respeita a instituição familiar, como faz a Margarida de Dumas. São os valores da família que ela coloca entre ela e Fred. Ela é, como a heroína romântica, “uma cortesã sofrida, dócil e triste”,³³ capaz de renunciar ao amor por amor, mas sem morrer, pois é salva pela ética cristã da romancista, que quase sempre põe o mundo nos eixos, de forma conciliadora.

O mérito do romance de Dupré, porém, está no fato de que ele não cai totalmente na falácia moralizante de *Lucíola*, de Alencar, o nosso grande romance do século XIX sobre a prostituição, e nem derrapa no fatalismo um tanto esquemático do romance de 30, no qual, em geral, não há meio-termo entre a esposa e a prostituta.³⁴ Dupré deslinda, mesmo que seja para depois moralizar, as relações estreitas entre o trabalho feminino e a prostituição, bem como a imprecisão das fronteiras entre a família e o mundo das cortesãs. Ela não “denuncia a prostituição como trajetória individual e acidental, ocultando sua relação com o trabalho”,³⁵ como faz Alencar, mas recai na mesma resignação e recato da Lúcia que tenta se redimir, ou na generosidade e abnegação de Margarida Gautier. É como se o romance revelasse, por um instante, o funcionamento real dos mecanismos sociais que levam à prostituição, para logo em seguida ocultá-la com véus e arminhos de dama recatada.

Depois de sofrer a decadência novamente, numa jornada pelo lago do Cambuci, Praça da República e quartinho de pensão, Gina finalmente encontra a felicidade, pois já pagou o preço de seu atrevimento. Casa-se com o Dr. Fernando, homem mais velho, desquitado e com dois filhos, com quem vai viver um idílio interiorano. O casamento marca o início da terceira parte do romance, a maior e menos movimentada de todas. Se a segunda parte foi dedicada à ascensão e queda

³² Maria José Dupré, *Gina*, São Paulo, Brasiliense, 1947, p. 166.

³³ Valéria de Marco, *O império da cortesã*, São Paulo, Martins Fontes, 1986, p. 131.

³⁴ Bueno, *Uma história do romance de 30*, op. cit.

³⁵ De Marco, *O império da cortesã*, op. cit., p. 188.

de sua vida como prostituta, na terceira parte ela finalmente envereda pelo “caminho que guia para a vida” mencionado na epígrafe da obra. O casamento é o destino “último, definitivo, o melhor de todos”;³⁶ ele traz alívio e segurança, pois é o índice de sua entrada definitiva na sociedade, ainda mais aos braços de um “doutor”. E Gina tem todo direito a ele, pois, de acordo com a ética do narrador, a pureza ou a impureza das pessoas está no coração, e é inabalável – não se altera nem com o dinheiro, nem por causa de um passado fora dos valores morais familiares. Os caminhos que Gina percorreu não a contaminaram, pois ela sempre foi generosa. E parece que ela foi feita, mesmo, para a vida doméstica. Rapidamente se transforma numa mulher madura e serena, que se envergonha com os modos “vulgares” (leia-se de mulher pobre) da irmã, que nunca perde a oportunidade de atormentá-la com seu “olho gordo”, e com as inconveniências da mãe, que gosta de beber. Além disso, Zelinda e Julica são incômodas, pois trazem de volta um passado que ela quer esquecer.

Zelinda, além de irmã invejosa e pessoa indiscreta nas rodas familiares de Pinheiral (a pequena cidade onde Gina e o marido se instalaram), é uma mãe desleixada. Ela, que sempre foi a antagonista de Gina, tem um destino trágico: adoece de câncer, e se suicida (não custa lembrar que, para o cristão, o suicídio é tido como uma verdadeira afronta a Deus), deixando a filha, Gracinha, desamparada. A menina acaba sendo protegida por Gina e, diversamente do que aconteceu a Zelinda, consegue bom casamento, com moço de família distinta, pois não tem os modos espalhafatosos da mãe.

O narrador dos romances de Dupré está, como vimos até agora, de terço na mão e braços dados com a justiça divina, que atinge infalivelmente aqueles que não se adaptam a seus padrões de conduta. Se não, vejamos. Zelinda gostava de provocar o padre de Pinheiral com perguntas inconvenientes, e não se conformava com o tédio da vidinha pacata da irmã. Em certo momento, diz o seguinte sobre as amigas de Gina (as mesmas que, futuramente, ao saberem de seu passado como prostituta, cortarão relações com ela):

– São todas umas idiotinhas assanhadas, umas burguesinhas. Portam-se bem porque não têm remédio. Não podem. Águas paradas. Mas se pudessem...

– Gina ficou vermelha de raiva:

Não diga bobagens. E você o que é? Grande dama?³⁷

Não é por acaso que Zelinda morre de câncer no seio: é como se, nela, a maternidade se degradasse – exatamente como acontece com a prostituta, para os valores cristãos e conservadores de Dupré. Mas aqui as fronteiras são mais fluidas: há perdão para a prostituição, que é *parte do trajeto* para a vida familiar, que não aparece como sonho distante ou irrealizável. E enquanto Zelinda apodrece por dentro, consumida por seu egoísmo tal como uma Nana tupiniquim, Gina tem filhos,

³⁶ Dupré, *Gina*, *op. cit.*, p. 188.

³⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 221.

está no auge de sua fertilidade. A vingança é divina e, por que não dizer, ginecológica. Nesse ponto do romance a justiça é feita e cada irmã recebe o que o narrador acha que merecia. Mas o tormento de Gina, o castigo pelos seus pecados, ainda não terminou. Pinheiral toda fica sabendo de seu passado e as famílias passam a evitá-la com medo de serem contaminadas pela “lama”. Depois de serem desprezados, ela e o marido, homem influente que conhece o presidente do Estado, recebem um pedido de ajuda para que o esposo de uma das vizinhas que a evitou não seja demitido: aí Gina tem a chance de demonstrar sua superioridade e seu perdão, saindo da cidade um pouco menos humilhada. O episódio lembra um pouco aquela canção de Chico Buarque, “Geni e o Zepelim”, que, aliás, também recorre à generosidade para redimir a prostituta, assim como acontece, por sua vez, no conto “Bola de sebo”, de Maupassant; o procedimento parece ser uma espécie de lugar-comum artístico quando o tema é a redenção moral da prostituta.

A única carreira plenamente aceitável para a mulher é a maternidade;³⁸ até as brincadeiras das meninas envolvem sempre esse assunto. E a vida em família e a religião andam de braços dados, como Gina explica à filha Helena:

Pela primeira vez na minha vida, me senti com firmeza, como se visse diante de mim uma estrada plena e limpa, sem atalhos, sem pedras, sem tormentos. E nessa estou até hoje graças a Fernando. Fiquei conhecendo Deus e contei aos meus filhos a história de Jesus. Dei-lhes o que nunca tive; um lar sólido, carinho, religião, amor. Dei tudo. Vivi para eles e para meu marido desde o primeiro dia e posso dizer que acertei. Venci! [...] E foi porque Deus entrou tarde no meu coração que escolhi o caminho mais fácil, minha filha. Foi por isso. Naquele tempo, só sabia que aquele que lutasse mais arduamente, venceria. E de que forma lutar? Pobre de mim! Não tinha ninguém a não ser eu mesma.³⁹

Esse diálogo, bem como toda a terceira parte, anula boa parcela do peso da parte inicial do romance, na qual ficam claros os motivos concretos que levam Gina à prostituição. Ao atribuir os acontecimentos de sua vida pregressa à ausência de Deus em seu coração, ela ratifica mais uma vez a epígrafe do romance e põe a nu seu desequilíbrio de forma, pois a *explicação religiosa da terceira parte não dá conta da concretude social da primeira* – afinal, o leitor se pergunta: estava longe do Deus de Dupré a moça que se prostituiu para sustentar a família? A narração de sua vida *naquele momento*, na primeira parte, destaca, pelo contrário, sua genero-

³⁸ Toda a apologia da maternidade presente na obra de Dupré não é gratuita. Os anos 1940 e 1950 foram marcados pela diminuição da força de trabalho feminina empregada. A ideia da mulher como um ser exclusivamente destinado à família era um forte auxiliar para o equilíbrio do mercado de trabalho, ocupado por um grande contingente de mulheres no início do século xx, por serem mão de obra barata num período de grande acumulação e investimento industrial, e reocupada pelos homens em meados do século, quando a indústria se estabiliza. O trabalho feminino remunerado na sociedade de classes tem sempre a natureza de mão de obra de reserva, força secundária nos casos de investimento e acumulação inicial de capital ou quando os homens estão ausentes, durante uma guerra, por exemplo. Ver, sobre o assunto, Maria Valéria Junho Pena, *Mulheres e trabalhadoras*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

³⁹ Dupré, *Gina*, op. cit., p. 296-7.

sidade, o caráter que permanece “puro” mesmo em meio às piores dificuldades. Narrador beato, sim, mas com um olho no altar e outro espiando curioso a porta da igreja, interessado no movimento da rua. O moralismo de Dupré colide, nesse romance, frontalmente com seu realismo, comprometendo-o, mas também entregando a dualidade que marca sua ficção. Se em *Éramos seis* e *Dona Lola*, centrados no drama de uma única classe social, o realismo impera, equilibrando a composição e se abrindo a um novo modo de representação do ambiente doméstico, em *Gina* o problemático trânsito entre classes revela a contradição da própria autora, dividida entre a velharia da pregação moral e a novidade de um olhar desprevenido e atento aos meandros da vida feminina. Aqui, o melodrama⁴⁰ quase perde o prumo, e põe a nu o esqueleto da obra de Dupré: ela representa uma *modernização negociada*. Dupré, ao escrever uma ficção de forte apelo comercial, escamoteia a realidade e cede à ideologia conservadora de sua época, discreta em *Éramos seis* mas capaz de datar o romance em *Gina*. A sua “modernidade” é menos rompimento ou re-elaboração crítica de formas antigas – o folhetim e o melodrama, no caso – do que *contemporização* com essas formas, ou seja, ela cede na superfície, pois toma como assunto os dilemas das mulheres de seu tempo, mas conserva a estrutura moralizante de explicação do mundo, cuja incapacidade de dar conta da realidade é escamoteada pela sedução do falatório moralista de suas narradoras. Essa precedência do moralismo sobre a representação das contradições sociais – um pouco o inverso do que ocorre em Balzac, por exemplo, no qual a complexa movimentação social dos personagens surge à revelia do conservadorismo do autor – desequilibra o conjunto da obra de Dupré. Se formos pensá-la em comparação com modernistas como Mário e Oswald de Andrade, não se trata de “dois tipos” de literatura, uma moderna e de público restrito, a outra regressiva e com maior número de leitores; trata-se de *dois momentos* da mesma literatura, um com capacidade de revelação sobre o outro; a representação conciliadora de nossa modernidade tem, afinal, maior alcance de público e, conseqüentemente, maior impacto representativo do que os experimentalismos dos moços de 1922, mostrando bem que o processo histórico também escolhe para si os testemunhos mais convenientes disponíveis: a forma contemporânea da telenovela é um exemplo disso. Parece que há uma certa tendência a considerar tudo o que tenha uma certa amplitude de público como “não literatura” ou literatura de segundo escalão. Não interessa aqui questionar a utilidade da existência de um cânone e sua importância, inclusive como parâmetro de hierarquização estética, mas de mostrar que, no estudo da literatura, os, digamos assim, “momentos não decisivos”,

⁴⁰ Para Ismail Xavier, o maniqueísta melodrama, tão limitado, é no entanto presença imbatível na ficção moderna, constituindo sua modalidade mais popular. Sua função é a de oferecer matrizes sólidas da avaliação da experiência num mundo instável, papel que, como vimos, ele realiza com muita eficácia nos romances de Dupré. Gênero irmão do folhetim, existem melodramas de vários espectros políticos: ambos são simplificadores, apelam para os sentimentos e opõem autênticos a hipócritas. Esse “teatro da moralidade” é, segundo Xavier, o lugar ideal das *representações negociadas*. Ver, do autor, “Melodrama ou a sedução da moral negociada” (ver Ismail Xavier, *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues, São Paulo, Cosac & Naify, 2003).

desprivilegiados, têm o que dizer sobre os momentos centrais e também demonstram, a seu modo, sua formação. A própria alergia da crítica à “literatura de massa” isolando-a num compartimento estanque e negando-se a analisar com cuidado cada uma de suas manifestações, como se o rótulo homogeneizasse as mais variadas formas de expressão literária, parece se ligar mais, em nosso contexto, a um desprezo por formas de cultura que bem ou mal se democratizaram, aliado a um incontestável fascínio por teorias do estrangeiro, para as quais talvez essas categorias, em seu contexto, façam sentido, do que a qualquer outro problema justificável. Rotuladas e separadas, essas obras (assim como a categoria da “história das mulheres” mencionada na introdução de nosso trabalho) perdem muito de seu poder de revelação sobre alguns aspectos do processo de formação de nosso sistema literário, no qual predomina uma visão conciliadora do processo histórico da qual nem a crítica está imune: cultiva-se um “cânone” estudado *ad infinitum*, no qual a linearidade criada entre os grandes nomes pode acabar por negligenciar aspectos importantes da relação entre literatura e sociedade, muito mais dinâmica do que a calma das alturas em que pairam os grandes gênios da literatura, e inclusive capaz de revelar que essa altura não é tão imune assim aos movimentos aqui da terra.